

priča još jednom razmotri u svetlosti i skusenih postavki. Posle toga se razdvajaju te dve sfere: mitovi se dodeljuju poeziji, dok i skustvena saznanja pružaju naučni koja se budi činjenička stanja istraživanja³⁹. U Sofoklovoj atičkoj tragediji se delanje ljudi — umesto da se prikazuje kao istorijsko činjeničko stanje, koje se javlja određeno transkontinentalnim silama, saobrazno mitskim kavivanjima kakva su u epskim pesmama — odsada shvata kao rezultat unutrašnjeg držanja koje se povinuje nekoj pobudi što potiče iz sopstvenog zakona⁴⁰. Prema naučnom načinu mišljenja, metafora, koja potiče iz epa, služi samo tome da baci svetlost na pojavu koja je predmet nekog samostalnog posmatranja⁴¹. Na taj način logički proces otkrivanja nalazi u mitskom mišljenju ne prosto stanovišta koja valja preovladati, već podsticaje iz kojih, zahvaljujući nekom stalnom produžavanju, može da crpe sopstvenu problematiku.

* Iz knjige Emilio Bettii: *Allgemeine Auslegungslehre als Methodik der Geisteswissenschaften*. — Tübingen, 1967 (*Teoria generale della interpretazione*, Milano, 1955).

— Kapital III: Typen der Auslegung. A) Auslegung im Dienst der reinen Erkenntnis. — Philologische Auslegung. — 2. Historische Auslegung.

— § 25 a. Überschuss an Bedeutungswert (Sinnüberschuss). Auslegung von Symbolen (str. 289-294).

— § 25 b. Sinnüberschuss. Auslegung der Legende und des mythischen Semantems (str. 294-298).

¹ O svojstvima simbola W. M. Urban: *Language and reality: the philosophy of sanguage and the principles of symbolism*, str. 421-427; Ogden-Richards: *Meaning* (osmo izdanje), str. 11 i dalje, 205 i dalje; Gundolf: *Goethe*, str. 23; K. Bühlert: *Sprachtheorie*, 1934, str. 13; str. 180-190 (razlikovanje simbola, slike, znakova i izraza); L. Klages: *Grundlegung der Wissenschaft vom Ausdruck* (peto izdanje), »Izražajna kretanja i snaga uobičajenja«, str. 256-260; H. Freyer: *Theorie des objektiven Geistes*, treće izdanje, 1934, str. 62-64, 76 i dalje; Höningwald: *Philosophie und Sprache*, 1973, str. 226. i dalje, str. 373 i dalje.

² Tako Goethe u pismu Shubarthu od 3. aprila 1818. godine. Formulacija koja nije uzeta u obzir u novijim istraživanjima, navedenim u *Hermeneutische Manifest*, napomena 9a, b, c.

² a To se prikazuje kao neki (phenomenon of moulding or distortion), koji je svojstven svim tipovima simboličnih formi; Urban: na drugom mestu, str. 427, 471, 661, 541, 582, 706.

³ Urban: na drugom mestu, str. 427, 112 i dalje; uporediti Hegel: *Wissenschaft der Logik*, II, str. 4, 29, 58, o odlučnosti poricanja da je nešto drugačije; isto tako De Ruggiero: *Hegel*, str. 69, 71, 73.

⁴ Urban: na drugom mestu, str. 429/430, 442; gore Prolegomena, primedba 125. Uporediti Triepel: *Stil des Rechts*, str. 142-147; Smend: *Verfassung und Verfassungslehre*, 1928, str. 18, 193, koji ovde govori o »stvarnom integriranju«.

⁵ Tako Odgen-Richards: *The meaning of meaning*, prvo izdanje, 1923, str. 182 i dalje; osmo izdanje, str. 84.

⁶ Urban: na drugom mestu, str. 431.

⁷ Urban: na drugom mestu, str. 431/432, 439.

⁸ To označenje je u Urbana: na drugom mestu, str. 433 / 434, 443.

⁹ Ta bitna crta gubi se iz vida pri prosvjetiteljskim shvatanjima (Croce) i pri novoj tendenciji »demitologovanja« (Bultmann); dalje dole, § 69.

¹⁰ Urban: na drugom mestu, str. 435, 446.

¹¹ Protiv Bentham, Urban: na drugom mestu, str. 435/436.

¹² Urban: na drugom mestu, str. 439 i dalje; uporediti str. 436.

¹³ Urban: na drugom mestu, str. 440/441 »understanding in the sense of penetration or insight«.

¹⁴ Urban na drugom mestu, str. 442.

¹⁵ Uporediti Urban: na drugom mestu, str. 443/444, 551; tamo se ta autentičnost simbola razlikuje od njegove istinitosti s obzirom na zajedničku svest.

¹⁶ Uporediti Urban: na drugom mestu, str. 444/445.

¹⁷ Uporediti recimo: Carvet Read: *Natural and social morals*; kritika kod Urbana, str. 448-449.

¹⁸ Urban: na drugom mestu, str. 450, 469; uporediti Baratono: *Prima grammatica*, drugo izdanje, str. 221. U prosvjetiteljsko tumačenje spada ono od Crocea: *Nuovi saggi di estetica*, str. 328-381

¹⁹ Tako Urban: na drugom mestu, str. 451, sa prečutnom kritikom gledišta bečkog kruga (uporediti Kraft: *Der Wiener Kreis*, str. 41 i dalje).

²⁰ Protiv prikriveno naturalističkog gledišta Whiteheada: *Symbolism, its meaning and effect*, naročito str. 68, 74; uporediti pomenutu kritiku kod Urbana: na drugom mestu, str. 451-453.

²¹ Saobrazno zahtevu izloženom u Goetheovom *Farbenlehre* nasuprot Newtonovom (Njutn) fizičkom načinu viđenja; uporediti Litt *Naturwissenschaft und Menschenbildung*, u *Physikalische Blätter*, 8, 1952, str. 482-484; Urban na drugom mestu, str. 506-508.

²² Uporediti Rudolf Otto: *Das Heilige*, 1920, str. 28 i dalje; Urban: na drugom mestu, str. 576-585.

²³ Kao primer nekog intelektualističkog potcenjivanja: Croce: *Poesia di Dante*, str. 14-18; *Nuovi saggi di estetica*, 1926, str. 328-381; *La poesia del passato*, 1946, str. 273-285, a naročito str. 277. U drugom pogledu intelektualistička je i teza o »demitoliziranju« od Bultmanna, u *Zeitschrift für Theologie und Kirche*, 47, 1950, str. 62-67; Diem: *Hermeneutik*, str. 46-49; dalje dole § 69.

²⁴ Uz to A. Jolles: *Einfache Formen: Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz* (Halle, 1930), str. 40, 62, 64-65; uporediti str. 56.

²⁵ Uz to Jolles: na drugom mestu, str. 91-92, 102. Uporediti na istom mestu, str. 93: J. Grimm: *Deutsche Mythologie*, 1835, Uvod; Droysen: *Historik*, str. 118.

²⁶ Pažnja vredna razjašnjenja kod Jollesa, na drugom mestu, str. 36-38, 40, 44-47.

²⁷ Preporučuje se da se, sa Jollesom (na drugom mestu, str. 100) pod »mitum« razumeva mitska elementarna forma kao funkcija prikazivanja, različita od njenih tvorevinu.

²⁸ I ovde su presudna razjašnjenja kod Jollesa, na drugom mestu, str. 96-100.

²⁹ Jolles: na drugom mestu, str. 46-47; str. 100-101.

³⁰ Jolles: na drugom mestu, str. 106.

³¹ Jolles: na drugom mestu, str. 104; uporediti str. 110.

³² Tako Jolles, na drugom mestu, str. 110; »Pored suda koji iziskuje opšte važenje, stoji mit koji se zaklinje na dokazanost.«

³³ Tako stalno Jolles, na drugom mestu, str. 106, 111.

³⁴ O Platonovim mitovima, Karl Reinhardt: *Vermischte Antike*, str. 219-293.

³⁵ O tome poređenju Jolles, na drugom mestu, str. 125; uporediti str. 33, 149, 170. Otuda potiče i obdarenost za stvaranje mitova (Spranger: *Kulturmorphologie*, 1936, str. 36).

³⁶ Jolles: na drugom mestu, str. 149; uporediti str. 33, 80, 125.

³⁷ Uz to Br. Snell: *Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, 1946, Kapitel IV: Mythos und Wirklichkeit in den griechischen Tragödie, str. 87-107; Kapitel VII: Gleichnis, Vergleich, Metapher, Analogie: die Entwicklung vom mythischen zum logischen Deken, str. 163-198.

³⁸ Tako prvenstveno Snell: na drugom mestu, str. 196.

³⁹ Snell: na drugom mestu, str. 196-197. Uz to V. Verra: *Mito, rivelazione e filosofia u J. G. Herder e nel suo tempo*. Milano, 1966), naročito str. 42 i dalje.

⁴⁰ Snell: na drugom mestu, str. 99-102.

⁴¹ Naročito izražajan i karakterističan je Fragment 84, 1-11, Empedokla, koji je Snell, na drugom mestu, str. 186 i dalje, prevedeno reproducovan.

*Preveo s nemačkog
Vlastimir Đaković*

CRTEŽI MILANA STANOJEVA

miloš arsić

Kada je Milan Stanojev nedavno izložio u Salunu Tribine mladih u Novom Sadu seriju od šesnaest crteža, izazvao je različita reagovanja — od odobravanja do komentara punih sumnji u svrshodnost takve izložbe. Činjenica što je autor baš ovakvom izložbom odlučio da proslavi svoje desetogodišnje prisustvo, ne samo u likovnom životu Vojvodine, već i mnogo šire, pokazuje odredenu skromnost tako suprotnu današnjoj, pravoj histeriji priređivanja raznih retrospektiva i jubilarnih izložbi koje su, u stvari, samo nepotrebne repreze onoga što je već toliko puta viđeno.

Odlučujući se za izložbu crteža u Salunu iste kuće u kojoj se prvi put i predstavio novosadskoj publici (1966. godine), on je svesno želeo da već tradicionalni oblik beležanja umetničke prisutnosti označi nastupom radnog karaktera i još više, jednom vrstom iznenađenja; smelosć koja u sebi nosi motiv nemirenja s atributima i klasičifikacijama koje sredina (podjednako publike i kritika) obavezno nameću autoru već na početku njegove umetničke karijere. Odлуka o izlaganju samo crteža (prva te vrste u njegovoj bogatoj izlagачkoj praksi) proistekla je, pre svega, iz želje da se, u tačno odabranom trenutku, prikaže rezultat kompleksne likovne akcije koja traje već punih petnaest godina. Tokom svih tih godina njegov angažman je bio usmeren u dva dominantna pravca: prema formirajući grafički listu (tu je crtež predtekst buduće grafike), odnosno, označavao je logičan proces koji u momentu dok traje predstavlja nezavisnu likovnu radnju čiji raspon ide od likovnih zabeležaka, preko plastičnih pojedinaca i stalnih »duhovnih vežbanja«, do formiranja grafičkih predložaka i, jošだle, stvaranja oblika samostalne disciplinske određenosti.

Određivanje pravog pristupa crtežima Milana Stanojeva moguće je nakon stvaranja predstave o postojecim etapama razvoja crtačke akcije, a tek potom, analize toka same likovne radnje u pojedinim serijama crteža. U mogućnosti smo da, u ovom trenutku, naglasimo nekoliko faza, specifičnih duhovnih stanja koja se mogu pratiti preko crteža već realizovanih grafičkih listova. Ali i preko brojnih svezaka i mapa crtačkih beležaka, odnosno, serija crtež-predložaka za grafike koje nikada nisu izvedene (najčešće baš zato što je sam momenat crtačkog angažmana već zadovoljio likovnu nameru, čineći naknadnu grafičku interpretaciju nepotrebnom) do impozantne skupine radova shvaćenih, od prve povučene linije, kao posve autonomnih oblika čiste crtačke vrednosti realizacije, po sebi već ponuđene, konačne forme. Na osnovu karaktera crteža, mogu se razlikovati pet etapa u njegovom razvoju: period crtačkih konstrukcija apstraktног vizuelnog dejstva (do 1964); postupnog unošenja oblika prepoznatljivog smisla dejstva skupine znakova (do 1965); razdoblje pune dominacije onih, u to vreme za »beogradsku školu« tako karakterističnih, shvatanja bliskih idejama pop—arta i nove figuracije (do 1972) i konačno, ovo poslednje razdoblje u čijoj je suštini izvesno verističko pristupanje realizaciji i, prethodno, analizi, vizuelno-sadržinskog sistema delovanja ostvarenih likovnih situacija (posle 1972).

Pristupanje njegovoј crtačkoj delatnosti sistemom oprobanog metoda podela na razdoblja ne predstavlja, u ovom slučaju, toliko onaj već klasičan način istorijsko-umetničke pedanterije, koliko sam pokušaj izvesne uopštene retrospekcije dosadašnjeg rada i to u smislu traženja one niti koja se povlači od prvih radova, još iz dana Akademije (u čuvenim *Milanovim sveskama*), do ovih iz poslednjih nekoliko godina, koji predstavljaju punu manifestaciju iskustva stečenog u godinama stalnog traženja novih rešenja. Ta konstantna potka najpre se može markirati u momentu naglašenog, uvek prisutnog »ko-

nceptualnog radikalizma« koji je već 1965. godine tako profetski najavio Kosta Vasiljković. Iako se pomenuta konstatacija odnosi, pre svega, na grafiku, čini se da je njen pravi smisao ipak došao do punog izražaja u samoj fenomenologiji čina crtanja.

Iz iznetih tvrdnji o nezavisnosti crtačke od grafičke akcije umetnika, leži, ipak samo prividno, opasnost od izvesne veštačke podele (razdvajanja), pogotovu kada je reč o umetniku, po osnovnoj vokaciji, prevashodno grafičaru. U prilog prividne nemogućnosti (i možda izlišnosti) takvog odvajanja ide i konvencionalni sistem shvatanja, po kome je crtež grafičara sastavni, nedvojivi deo realizovanog lista. Međutim, upored se nameće i pitanje mogućnosti razdvajanja, naravno, u sasvim određenim slučajevima, posebnog strategijskog manevra umetnika, a u slučaju Stanojeva, i dilemama dvojakog pristupa grupaciji crteža koji su nastajali u periodu od 1973—1976. godine. Jedan način prilaženja ogleda se u konzervativnoj navici praćenja tehnološkog sleda operacija u nastajanju grafičkog lista, gde je crtež njegov sastavni deo, a u prilog mu ide i podatak da je izvestan broj grafika već izведен po tim crtežima. Drugi način je baš pomenuto razdvajanje toka crtanja i konačne crtačke forme od eventualno realizovane grafičke celine.

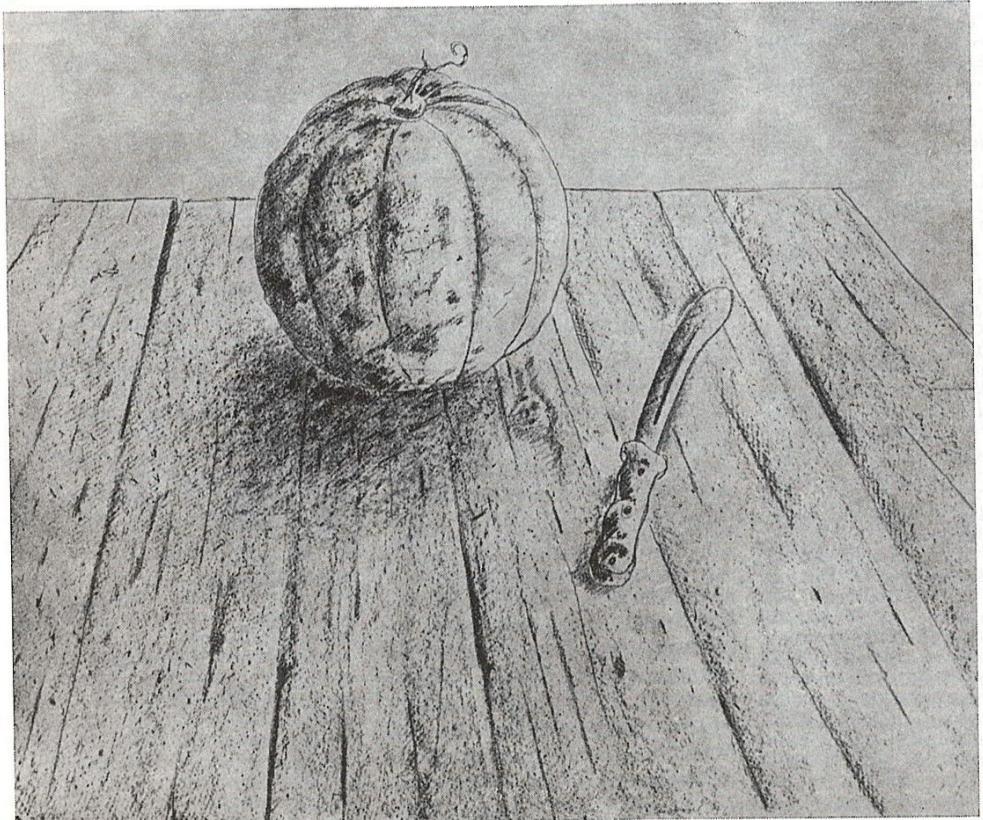
Cini se da je ovaj drugi način opravdaniji, baš zbog činjenice da tehnološki momenat građenja neke forme nije jedina odlika disciplinske nezavisnosti, već akcioni potencijal vizije konačnog dejstva formiranih oblika; tačnije, dejstva procesa same materijalizacije. Istovremeno, mogućnost grafičke interpretacije određenog crtačkog sistema (u slučaju crteža o kojima je reč, te završne interpretacije i egzistiraju u čitavom ciklusu listova) ne predstavlja gotovo nikakvu zapreku, i to iz jednog bitnog razloga — što se grafika nikada nije ogledala samo u bukvalnom prenošenju oblika i spjева celine već postignutih crtanjem; zapravo, postavlja se pitanje da li bi se u tom slučaju uopšte i moglo govoriti o samostalnosti grafike?

Danas je sasvim jasno da crtež, po svom karakteru i primeni u klasičnim likovnim disciplinama (slikarstvu, pre svega), ima ulogu one stalne duhovne akcije, ali nikako ne i predteksta, predloška ili, još gore »skice«. I baš ta konstanta crtačkog fenomena u plastičnim umetnostima doveo je danas, kada se u prvi plan vizuelne radnje postavlja strukturalnost oblika i njihova unutarnja konstrukcija, crtež u glavni plan. Tradicionalističko shvatjanje o crtežu samo kao tobožnjem »pitanju časti«, odnosno, vеštini i spretnosti stvaranja optičkih varki, ne predstavlja drugo do svođenje crteža na inferiornu ulogu u konačnoj realizaciji; na pomoćno sredstvo u procesu formiranja završne plastične realnosti. Zato, u slučaju Milana Stanojeva, zнатно je prihvatljivije shvatjanje njegovih crteža kao samostalnih plastičnih jedinica, suprotno mišljenjima koja polaze od pretpostavke da oni znače samo »sedimentnu jedinicu njegovih grafika.«

Neka nam bude dozvoljeno da, samo za ovu priliku, odložimo analizu njegovih crteža koji su nastajali do 1973. godine, a za račun markiranja nekoliko bitnih karakteristika crteža iz Salona Tribine mlađih, koji, po mnogo čemu, predstavljaju tačno određenu i već zaokruženu celinu. Osnovnu odliku pomenute skupine radova (uglavnom mrtvih prirode) predstavlja snažno insistiranje na punoj afirmaciji nečega što bi se najpre moglo nazvati primarnom plastičnom egzistencijom oblika. To je postignuto, ne toliko ubedljivošću realizacije konkretnog značenja predstavljenih, lako prepoznatljivih formi, koliko potenciranjem samih njihovih međusobnih odnosa čvrste, pre unutarnje, nego fasadne iluzije povezanosti elemenata ostvarene plastične radnje. Primarnost akcije čistog likovnog angažovanja (bez insistiranja na sadržinskom dejstvu predstavljenih prizora) uslovjava onaj zajednički, logički smisao koji oblike povezuje na taj način što sasvim neutrališe mogućnost pretpostavke izvesnog aranžiranja (opasnost koju motiv mrtve prirode uvek nosi), posedujući kao primarnu odliku elemenat izazivanja pozornosti na momente same materijalizacije. Tačke, određeni smisao skoro konceptualnog značenja realizovane crtačke forme, proizlazi najpre iz dejstva funkcionalne linije, čija preciznost donosi zaista fascinantni konstruktivni učinak dovoljan da predstavljeni oblici dobiju željeno značenje.

U kontekstu ovog, u suštini krajnje radikalnog pristupa definiciji likovne funkcije oblika, prilično iznenađuje, kod manjeg broja radova, upotreba nefunkcionalnog poigravanja, simuliranja efekta, u suštini, ipak lažne strukture. Pojava ovog momenta najverovatnije je posledica do kraja neizvedenog eksperimenta vršenog sa ciljem razbijanja monotonije uprošćenog sistema odnosa; zapravo, povećanja intenziteta uloge ritmova metodom naglašavanja spoljne obrade konkretnog znaka (u pitanju je uvek plastični znak, bez obzira na prvi vizuelni udar oblika). Ovakav način primene strukture posve je nepotreban dodatak realizovanim formama, koji pre ide na štetu efektu izvesne taktičnosti (verističkim metodom postignutog dejstva konkretnе forme), nego što doprinosi njenoj ubedljivosti, pogotovo što je to, rasporedom oblika, učinkom linija i odstranjivanjem svega suvišnog, već po-

stignuto. Na kraju, i pored navedenih zamerki koje treba shvatiti kao dobronomernu sugestiju (da bi eksperiment bio primenljiv potrebitno ga je do kraja izvesti i proučiti sve konsekvence koje, eventualno, iz njega proizlaze), crteži Milana Stanojeva nedvosmisleno potvrđuju stalnu pozornost autora da neprekidno istražuje nove mogućnosti dejstva plastičnih odnosa, ali i konstantno nezadovoljstvo postignutim. I baš taj stalni sukob s dostignutim, to uporno produbljivanje smisla konačne forme, daje njegovoj akciji osnovnu vrednost koja postaje, istovremenno, ona uvek agilna, motorična snaga svakog kreativnog procesa.



milan stanojev: dinja, 1976, crtež olovkom